

GIROLAMO CHITI (1679-1759) UND DIE KIRCHENMUSIK ROMS IN DER ERSTEN
HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS *

Die Kirchenmusik Roms im 17. und 18. Jahrhundert ist noch wenig erforscht. Einer der kaum bekannten Komponisten Roms ist Girolamo Chiti. Er wurde am 19. Januar 1679 in Siena geboren. 1713 kam Chiti zum Studium nach Rom. Hier waren B. Gaffi und G. O. Pitoni seine Lehrer. 1717 nannte er sich „Maestro eletto all'Orfanelli“. 1726 übernahm er die Leitung der Musikkapelle von S. Giovanni in Laterano. Diese Stelle behielt er bis zu seinem Tode am 4. September 1759. - Der bedeutendste Lehrer Chitis war G. O. Pitoni. Chiti hat ihn sehr verehrt und die Biographie dieses Meisters geschrieben. Mit P. Martini in Bologna führte er von 1745 an einen umfangreichen Briefwechsel.

Die zahlreichen theoretischen Schriften Chitis befassen sich mit der sog. „Guidonischen Hand“, der Mutation, der Proportionenlehre, den Vortragszeichen und Notationsproblemen, der Diesenfrage, ferner mit den Kirchentönen, Melodie und Harmonie, Konsonanz und Dissonanz. Außerdem untersucht Chiti Fragen der musikalischen Temperatur und der Weißen Mensuralnotation. Bei der Klärung des Begriffs „Musica“ schließt er sich der Anschauung des Boethius an, an anderer Stelle der des Isidorus. In den Schriften Chitis findet sich zudem das Gedankengut von Gaffurius, Jacobus Faber Stapulensis, Tinctoris und Guido von Arezzo.

Das kirchenmusikalische Schaffen Chitis ist bei einem Werkverzeichnis von etwa dreitausend Titeln sehr umfangreich. Die Hauptschaffensperiode Chitis fällt in die Zeit seiner Tätigkeit in Rom, vor allem in seine Kapellmeisterzeit in S. Giovanni. Die frühesten nachweisbaren Melodien reichen in das Jahr 1703 zurück. - Chiti verwendet sowohl den strengen kontrapunktischen wie den homophonen konzertierenden Kirchenstil. Fast alle Werke werden vom Generalbaß begleitet. Das trifft auch für Werke zu, die im strengen Stil der Palestrina-Nachahmung geschrieben sind. Der größte Teil der Werke Chitis huldigt dem barocken Kirchenstil mit straffer Gegenüberstellung der verschiedenen Stilrichtungen als Mittel künstlerischen Ausdrucks. „Stile antico“ und „moderno“ kommen gleichzeitig in einer Komposition vor. Bei den geringstimmigen solistischen Stücken greift Chiti auf die Ausdrucksmöglichkeiten des monodischen Sologesangs zurück. Hier entwickelt er eine besondere Vorliebe für das Duett. Verschiedene Solomotetten sind auf die künstlerischen Fähigkeiten bestimmter Kapellsänger zugeschnitten. Die Melodie ist dann sehr virtuos und reichlich mit Verzierungen versehen. Ausgiebige Melismen verwendet Chiti zur Hervorhebung bestimmter Worte und Silben, die er zudem an den Taktschwerpunkt stellt oder mit einem Hochtton versieht. Die Duette sind ganz nach den Prinzipien des Affekts und der Tonmalerei komponiert. Sie sind in der Regel sehr kurz, bieten aber u. a. durch die Verwendung der Chromatik eine Fülle musikalischen Ausdrucks. Die beiden Stimmen werden am Anfang meist alternierend und imitatorisch, bisweilen auch kontrapunktisch geführt, um dann in Parallelbewegung vereinigt zu werden. Das Tonika-Dominant-Verhältnis wird zur strukturellen Gliederung herangezogen. Es ergibt sich vielfach eine harmonisch bedingte dreiteilige Form, die unabhängig vom liturgischen Text und vom musikalischen Motiv ist. Die Wiederholung einzelner Worte dient eben-

* Vgl. S. Gmeinwieser, „Girolamo Chiti (1679-1759). Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano“, Regensburg 1968; ders., „G. Chiti (1679-1759) maestro di cappella in S. Giovanni in Laterano“, Nuova Rivista Musicale Italiana 4, 1970, 665-677.

falls dem musikalischen Affekt. Melodische und harmonische Höhepunkte fallen oft zusammen. Die Steigerung der Harmonik mit Verwendung von verminderten Septakkorden und die Dreiklangsbrechungen in den Themen sind ebenso ein Merkmal des modernen Stils wie die Verwendung des Taktes als gliederndes Element. Auch der Übergang zu kleinen und unterschiedlichen Notenwerten steht im Gegensatz zu dem auf Gleichmäßigkeit ausgerichteten Ideal Palestrinas. Die Tempi sind genau festgelegt und wechseln oft innerhalb weniger Takte. Eine gewisse Mißachtung des Textes zeigt sich in Polytextie und Dublettensyllabik. Als Eigenheit Chitis sind Tonleitermelismen zu nennen, die sich über eine ganze Oktave aufwärts erstrecken. Die vielen Kombinationsmöglichkeiten der Stimmen hat Chiti in der Folge der liturgischen Texte erschöpfend ausgenutzt. Manchmal kommen Soloinstrumente wie Violine und Flöte dazu. Chiti greift auch zur Kombination gleicher Stimmen. Das fünfstimmige „Te Deum“ mit Böllerschüssen und Instrumenten aus dem Jahre 1726 entspricht ganz barocker Klangentfaltung.

Die kontrapunktische Arbeit tritt besonders bei einzelnen Messensätzen, Psalmodien und Hymnen hervor, wobei der Choraltön deutlich herausklingt. Hier überwiegt auch der mehrstimmige Satz bis zu acht und neun Stimmen in zwei Chören. Im Wechsel zwischen Soli und Tutti werden die einzelnen Verse der Psalmen und Hymnen ebenso abgegrenzt wie durch den Wechsel zwischen „stile antico“ und „moderno“. Strenge Imitation steht neben homophonem Satz, konzertierende Melismatik neben Mehrchörigkeit. Bei getrennt aufgestellten Chören fungiert der zweite Chor oft als Echochor. In den Messen ist die durchimitierte melismatische Bearbeitungsweise vornehmlich den wortarmen Texten wie „Kyrie“, „Sanctus“ und „Agnus Dei“ eigen, während „Gloria“ und „Credo“ flächenhaft homophon und syllabisch strukturiert sind, ausgenommen die Schlußpartien, in denen Chiti wieder zur Imitation greift. Mehrmals wird der Chor von einer Instrumentalgruppe begleitet. Sie unterstützt zum Teil noch die Chorstimmen, wird aber auch als selbständiger Klangkörper geführt. In der Missa „Te Deum laudamus“ spielt das Orchester eine „Sinfonia“ vorweg.

In den mehrchörigen Werken Chitis sind die Schlußsätze am kunstvollsten. Sie sind vielfach streng kontrapunktisch gearbeitet. Die melodische Führung der Oberstimmen wird zugunsten des harmonischen Zusammenhangs und des barock-mehrstimmigen Gesamtklangvolumens vernachlässigt.

Vor allen römischen Komponisten hebt Chiti immer wieder Palestrina als Vorbild hervor. Bei seinen Palestrina-Bearbeitungen hat er entsprechend der Praxis der Zeit einen Generalbaß hinzugefügt. Chitis Palestrina-Studium macht sich auch in seinen eigenen Werken bemerkbar. Besonders die Psalmodien und Messen mit ihrer kontrapunktischen Struktur stehen Palestrina nahe. Die Themen lehnen sich hier an die Choraltöne an, sie überschreiten kaum den Tonraum einer Sext. Archaisierende Elemente wie Dreiklänge ohne Terz und Akkordrücken deuten solche Zusammenhänge an. Aber auch Pitonis Werke hat Chiti kopiert. Vor allem im mehrchörigen Stil hat er von ihm Anregungen erhalten. Das trifft auch für Orazio Benevoli zu. Bei Chiti vermißt man allerdings den sauberen Satz dieses Meisters und dessen strenge Durchführung der Themen. Von den älteren Komponisten hat Chiti vor allem F. Anerio, Mazzocchi, Victoria und Carissimi studiert. Carissimis „Christus factus est“ a 9 voci hat Chiti 1713 kopiert. Die Gliederung in Rezitativ und Arie, von Chiti in einigen Motetten angewendet, ist hier vorweggenommen. Vom Oratorien-Stil beeinflusst sind auch mehrere solistische Arien über Texte geistlicher Lieder in italienischer Sprache. Auch zum Stil der Komponisten Rizieri, Galavotti, Sartori, Biordi und Pier Simone Agostini hat Chiti eine engere Beziehung gefunden. Viele Werke von Francesco Grassi und Antonio Bencini hat er für den Gebrauch neu eingerichtet.

Eine abschließende Bewertung des Schaffens Girolamo Chitis im Vergleich mit den anderen Komponisten der römischen Schule wird erst möglich sein, wenn die Fülle aller musikalischen Quellen dieser Epoche überschaubar sein wird.

Gottfried Göller

LITURGISCHE ASPEKTE DER REZEPTION KIRCHENMUSIKALISCHER WERKE BEETHOVENS UND HAYDNS IN DER DOMKAPELLE ZU KÖLN UNTER CARL LEIBL

1964 erschien mein Buch „Die Leiblsche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domcapelle“ als Heft 57 der Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Darin habe ich Aufführungsdaten einzelner Kompositionen mitgeteilt. Auf eine Auswertung dieser Daten verzichtete ich damals. In diesem Referat möchte ich Ihnen einige Ergebnisse der Auswertung mitteilen. Dabei beschränke ich mich bewußt auf die Jahre 1856-1863, also auf die letzte Zeit des Bestehens der Domkapelle. Diese Auswahl ist insofern gerechtfertigt, als sich in dem genannten Zeitraum eine kirchenmusikalische Reform anbahnte.

Berücksichtigt man zunächst die Komponisten, von denen Messen in dem genannten Zeitraum aufgeführt wurden, so stellt man fest, daß einige sehr häufig, andere nur gelegentlich zu Gehör gebracht wurden. Weiter gilt es zu unterscheiden, welche Messekompositionen eines betreffenden Meisters häufig und welche selten aufgeführt wurden.

Folgende Werke waren besonders beliebt:

Ludwig van Beethoven	Messe, C-Dur, op. 86
Luigi Cherubini	Messe, F-Dur
Karl Ludwig Drobisch	Messe, D-Dur, op. 31
Joseph Haydn	„Heilig“-Messe
Joseph Haydn	„Pauken“-Messe
Joseph Haydn	„Harmonie“-Messe
Joseph Haydn	„Mariazeller Messe“
Johann Nepomuk Hummel	3. Messe, d-moll, op. 111
Bernhard Klein	Messe, d-moll, op. 28
Carl Leibl	6. Messe, G-Dur
W. A. Mozart (zugeschrieben)	Messe, KV Anh. 233
Johann Gottlieb Naumann	Messe, As-Dur
Sigismund v. Neukomm	Messe, D-Dur
Friedrich Schneider	1. Messe, C-Dur, op. 55
Friedrich Schneider	3. Messe, d-moll

Selten dagegen wurden folgende Messekompositionen aufgeführt:

Joseph Haydn	„Kleine Orgelmesse“
Ferdinand Hiller	Messe, C-Dur
Johann Nepomuk Hummel	1. Messe, B-Dur, op. 77
Carl Leibl	4. Messe, d-moll
Karl Theophil Reißiger	3. Messe, F-Dur
Abbé Vogler	„Pastoralmesse“, E-Dur

Berücksichtigt man jedoch Werke, die vor dem Jahre 1856 musiziert wurden, so sind Verschiebungen festzustellen. Die letztgenannte Messe von Vogler wurde seit 1842 kontinuierlich am 1. Weihnachtstag aufgeführt. In einigen Jahren wurde sie am „Fest der Erscheinung des Herrn“ wiederholt. Die einst sehr verbreitete Messe scheint